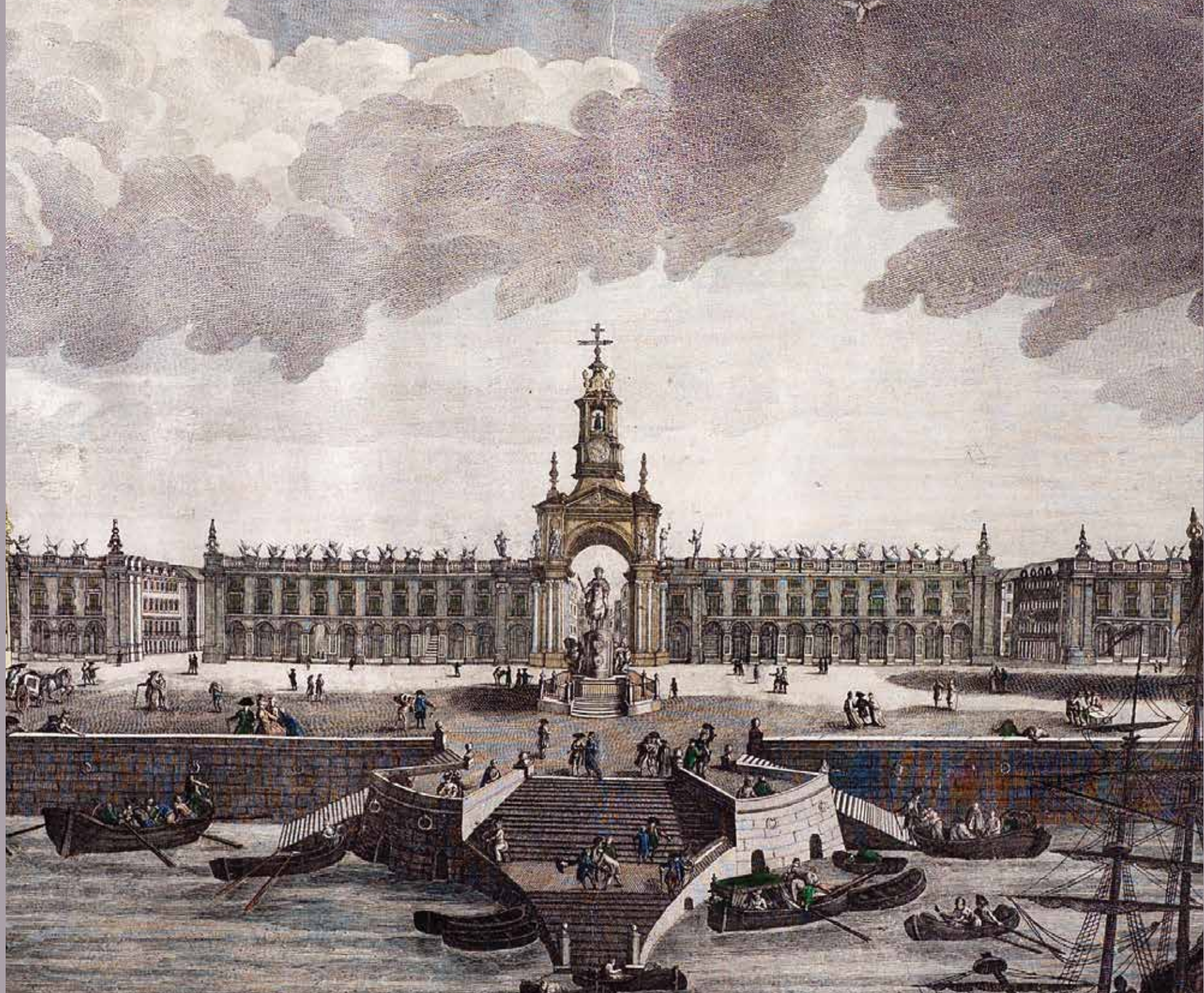






Monika Mauch, *soprano*
Ensemble Concentus Peninsulae, *conducted by* Vasco Negreiros

Violin Sergio Franco (Concertmeister), Juan Bautista Bernués,
Idoia Abad, Usúa Martín Domínguez, Daniel Francés Martínez,
Beatriz Fanlo, Raquel Sobrino

Viola Juan Luis Arcos, Miguel Zarazaga

Cello Laura Lafuente

Double-Bass Duncan Fox, Marta Vicente

Oboe Pedro Castro, Luís Marques

Bassoon José Gomes

Natural Horn Paulo Guerreiro (Soloist), Laurent Rossi

Trumpet Stephen Mason, David Burt

Harpsichord Fernando Miguel Jalôto

Sound Effects Rosana Orsini Brescia, Miguel Angel Coso Marín (Antiqua Escena)

A ópera de corte constituía um elemento fundamental dos reinados de D. José I (de 1750 a 1777) e de D. Maria I (de 1777 a 1816), mesmo já depois de o fatídico terramoto de 1755 ter destruído o magnífico teatro de ópera que beirava o Tejo. Não tendo restado na capital destruída uma grande sala de espetáculos, deu-se preferência a obras com aparato cénico mais modesto, ou mesmo prescindindo deste aspecto, executadas nos palácios de Queluz ou da Ajuda, que era então uma construção em madeira, dado o medo de D. José I de que um novo terramoto lhe viesse a fazer cair a casa em cima!

Em Salvaterra, a cerca de 65 quilômetros Tejo acima, localidade em que a Família Real passava a temporada de Carnaval, conservava-se no entanto um grande teatro de ópera, de tamanho semelhante ao que o terramoto destruíra em Lisboa (!). Ao contrário da tendência para obras de menores dimensões e temas míticos de índole moral educativa que se ouvia nos palácios da capital, aqui as produções eram faustosas e os libretos, divertidos ou francamente sentimentais.

Jerónimo Francisco de Lima (1741-1822), segundo o melómano inglês William Beckford, era «*one of the Queen's [D. Maria I] first composers*». Lima foi músico privado de Beckford por todo o ano de 1787, passado entre Lisboa e Sintra, sendo o diário de viagem deste excêntrico milionário inglês uma das principais fontes para o conhecimento da sua biografia.

D. José I mandou-o estudar em Nápoles, onde foi aluno de Carlo Cotumacci e Gioseppe Dol no Conservatório de Sant'Onofrio a Capuana entre 1760 e 1767. Nápoles era então um dos maiores centros de formação de compositores, como nos conta o historiógrafo musical setecentista Charles Burney, que conheceu Nápoles cerca de uma década após o retorno de Lima a Portugal.

Regressado de Itália, foi nomeado Organista e Compositor da Patriarcal e Mestre do Seminário. A partir de Outubro de 1770, junto a Souza Carvalho e José Joaquim dos Santos, Lima ficou responsável por compor *tudo o que for necessário para essa Santa Igreja*, motivo porque manteve sempre um dos salários mais elevados, dentre os organistas da Patriarcal, em acumulação com a função de Mestre do Seminário.

O Seminário da Patriarcal era então a escola que formava os cantores e os instrumentistas de tecla tanto para a prática musical litúrgica, como para a dramática profana.

Dentre as cerca de 20 obras sacras de Lima que nos restam, só duas não são de muito pequenas dimensões (um *Te Deum* e um *Nisi Dominus*). Em contraste com este pouco material sacro, deixaram-nos os copistas um total de 3.681 páginas de partitura de repertório dramático profano de sua lavra!

Sem sombra de dúvida, a composição operática não foi para Lima uma pequena actividade paralela, mas sim, uma área de franca dedicação e domínio. Além disso, é absolutamente claro que para Lima a escrita instrumental não se limitava, de todo, a oferecer apoio harmónico à melodia do cantor, conhecendo um papel muito preponderante, característica que certamente terá relação com a sua formação em Nápoles.

Os testemunhos apontam para excelentes interpretações na corte portuguesa, consideradas em parte melhores do que as que se ouvia em outros grandes centros europeus desta mesma época, segundo diversos ilustres viajantes. Com toda a probabilidade terá o próprio Lima supervisionado e dirigido todas as récitas das suas obras.

A escrita requintada e detalhista, dando aos instrumentos um papel fundamental na transmissão dos ambientes psicológicos da trama, é uma das características mais marcantes da produção dramática musical de Lima. As aberturas das quatro obras presentes neste CD não são em nada inferiores às partes cantadas que se lhes seguem, não cabendo, quanto a este compositor, o preceito que frequentemente se postula de que as aberturas de ópera do século XVIII tendem a ser música menor, comparada à das arias.

Dentre todas as personagens abarcadas pelas oito obras dramáticas de Lima, certamente será Medeia, a bruxa em *Teséo*, uma daquelas para a qual terá escrito música mais expressiva, em que nada é gratuito, com grande consciência do poder idiomático instrumental como meio de potenciação de retórica poético-musical e uma escrita vocal tão arrojada quanto equilibrada, dispensando formalidades supérfluas. A primeira das três arias antecedidas por recitativos que se ouve neste CD, após a abertura de *Teséo*, seguia-a de facto directamente, mostrando uma Medeia que ainda nutre a esperança de vir a ser feliz; a segunda, localizada a meio da ópera, já a mostra francamente rancorosa; na terceira, que é a última grande aria de Medeia deste *Teséo*, após uma breve hesitação, decide levar a cabo os seus planos malignos. Há no período de vida de Lima não menos que 83 óperas que tomam Medeia como assunto principal, dentre as quais se inclui *Medea*, obra de 1744, de David Perez, compositor napolitano que viveu em Portugal entre 1752 e 1778, ano da sua morte.

O libreto de *Téseo* foi escrito por Gaetano Martinelli, poeta da corte portuguesa que era muito activo na organização da actividade operática palaciana, com o claro intuito de agradar ao aniversariante a quem a obra está dedicada, 'D. Gioseppe / Principe del Brasile', filho primogénito de D. Maria I, que neste dia 21 de Agosto de 1783 perfazia os seus 22 anos.

O libreto conta-nos de um rapaz, chamado Teseo, que aos 17 anos consegue alçar uma pedra pesadíssima que repousava sobre a espada que lhe deixara o pai, Egeo, com o intuito de que não a usasse antes de estar pronto para tal. O rapaz vive grandes aventuras e perigos, salvando o pai sem que este o saiba, ambos embruxados pela malévola Medeia – que se apaixona por Teseo, que, por sua vez, vê correspondido o seu amor por Egle, desejada por Egeo – até que o pai reconhece o filho por meio da espada, rompendo-se uma rede de feitiços; pai e filho comemoram o encontro enquanto Medeia foge derrotada, prometendo vingança.

A relação entre a personagem Teseo (que canta em registo de soprano) e D. José fica no libreto – à semelhança do procedimento em *Enea in Tracia*, também numa *Licenza* final – cabalmente expressa.

Segue-se um longo e solene elogio e os melhores votos para o aniversariante, com o que acaba a obra. Os bons desejos não surtiram efeito: o jovem D. José faleceu cinco anos mais tarde, vítima de varíola, o que terá contribuído para o agravamento da loucura da sua mãe, que em grande parte provocou um abrandamento da actividade operática de corte, visto a rainha chegar a interromper récitas com os seus gritos de delírio, vindo estes eventos a findar definitivamente quando a corte, em fuga das tropas de Napoleão, transferiu a capital do reino para o Rio de Janeiro, em 1807-08.

Há passagens das aberturas de Lima, as quais, sem lhes estabelecermos uma relação com a trama da ópera que se segue, nos podem parecer eventualmente insólitas, como logo após o início da abertura de *Lo Spirito di Contradizione*, entre os dois naipes de violinos.

É com muito sentido de humor que este movimento contrário tão nu descreve o espírito de contradição que dá nome à obra, espelhando musicalmente a louca tendência da Condessa de agir sempre ao contrário do que dela se esperaria. Os erros de quadratura nas exposições das fanfarras que se seguem, nesta mesma abertura, espelham, por seu turno, o falso latim do Governador Asdrubale, assim como as exposições em tonalidades tão inesperadas, num procedimento nada típico do discurso corrente de Lima – a não ser para temáticas tempestuosas – de sentimentalíssimas melodias ou donas de um sabor popular verdadeiramente castiço, têm a ver com as habilidades de Don Cesarino, capaz de convencer simultaneamente três diferentes noivas da seriedade das suas intenções. É como se as características das principais personagens aparecessem desde logo expostas na abertura instrumental, um recurso sofisticado, pouco frequente no tempo de Lima.

Há dois libretos de óperas de Lima nos quais a abertura aparece inclusive integrada enquanto música de cena: *Enea in Tracia* e *La Vera Costanza*.

Na primeira destas aberturas, a fanfarra com que os *Clarini* começam sozinhos o 3º andamento da abertura identifica ser uma assembleia militar, aquela que se reúne na praia.

O segundo caso já engloba o fim do 2º andamento e todo o 3º. Diz o libreto de *La Vera Costanza* que então a música se ouvirá acompanhada do mugido do mar, da luz dos relâmpagos e das explosões dos trovões.

É fascinante imaginar como o '*Macchinista*' Petronio Mazzoni, cujo nome aparece no libreto com o mesmo destaque que o do poeta e o do compositor, terá logrado obter todos estes efeitos, transportando o seu material, de barco, Tejo acima, até ao gigante teatro de ópera de Salvaterra, no meio do nada, onde terá sido estreada esta *La Vera Costanza*, em 1785, ano em que Haydn terminava a segunda versão da sua ópera sobre este mesmo libreto. É em homenagem à arte sonoplástica – hoje em dia muito pouco explorada, no que toca a gravações que prezam algum rigor histórico – que, com a ajuda da *macchinista* Rosana Orsini Brescia, investigadora de cenografia setecentista portuguesa e brasileira, acrescentámos a este andamento o som de réplicas de máquinas que se usava nos teatros do tempo de Lima, da colecção da firma *Escena Antiqua*, de Alcalá de Henares (Espanha), especializada em cenografia histórica.

Na medida em que o fim desta abertura transitava directamente para a primeira aria da ópera, na distante tonalidade de Mi bemol maior, vimo-nos obrigados a lhe criar uma reexposição que a trouxesse de volta ao Dó Maior inicial. Para tal, seguimos os passos de Joseph Haydn – reconhecendo a grande afinidade de Lima com o compositor austríaco, segundo o testemunho de Beckford – que realizou uma transformação semelhante na sua abertura de *Lo Speciale*, para a incluir, como obra sinfónica independente, na publicação da editora Artaria *Sei Sinphonie a Grand Orchestra*, de 1782/83. De maneira a permitir ao ouvinte reconhecer perfeitamente o momento a partir do qual se inicia o final que lhe criámos – evidentemente, usando material do próprio Lima – calam-se nesse momento todas as máquinas de tempestade.

Esta é a primeira gravação de obras deste compositor português, ainda bastante desconhecido; esperemos que outras em breve se sigam, pois quer-nos parecer que este amante do detalhe bem o merece!

Vasco Negreiros

L'opéra de cour constituait un élément essentiel sous les règnes de D. José I (de 1750 à 1777) et de D. Maria I (de 1777 à 1816), même après l'effondrement, à la suite du funeste tremblement de terre de 1755, du magnifique opéra qui se dressait en bordure du Tage. Le roi D. José, effrayé à l'idée qu'un nouveau tremblement de terre puisse faire écrouler sa demeure, a de suite fait bâtir en bois le palais d'Ajuda, et les représentations y avaient lieu, ainsi qu'au palais de Queluz – puisque dans la capitale dévastée, aucune grande salle de concert n'avait survécu. On n'y montait que des œuvres à appareil scénique plus modeste, ou même absent.

Cependant, à une soixantaine de kilomètres en amont, à Salvaterra, là où la famille royale avait l'habitude de passer le temps de Carnaval, le grand Opéra – de grandeur semblable à celui que le tremblement de terre avait détruit à Lisbonne – était resté indemne. À contre-courant du goût pour des œuvres de moindres dimensions, composées sur des thèmes mythologiques et au caractère moral éducatif, représentées dans les palais de la capitale, à Salvaterra, les productions étaient plutôt somptueuses, sur des librettos comiques ou franchement sentimentaux.

D'après le journal de voyage du mélomane anglais William Beckford, Jerónimo Francisco de Lima (1741 – 1822) était «*one of the Queen's [D. Maria I] first composers*». Lima a été musicien particulier chez cet excentrique millionnaire anglais (principale source d'informations sur sa biographie) durant l'année 1787, qu'il a passée entre Lisbonne et Sintra.

Le roi D. José I envoya Lima faire ses études à Naples, où il a été l'élève de Carlo Cotumacci et Gioseppe Dol, au Conservatoire de Sant'Onofrio à Capuana, entre 1760 et 1767. Naples était alors l'un des centres majeurs de formation de compositeurs, selon les écrits de l'historiographe musical Charles Burney, qui a connu la ville une décennie environ après que Lima soit rentré au Portugal.

À son retour d'Italie, il fut affecté aux fonctions d'Organiste et Compositeur de l'église Patriarchale et Maître du Séminaire. À partir d'octobre 1770, il reçut la charge, partagée avec Souza Carvalho et José Joaquim dos Santos, de composer *tout ce qui puisse être nécessaire à cette Sainte Église*, raison pour laquelle il garda l'un des salaires les plus élevés, parmi les organistes de la Patriarchale, cumulé en plus avec son poste de Maître du Séminaire.

Le Séminaire de la Patriarchale était alors l'école qui formait les chanteurs et les instrumentistes de clavier, aussi bien pour la pratique musicale religieuse que pour la musique dramatique profane.

Parmi la vingtaine d'œuvres sacrées de Lima qui nous sont parvenues, deux seulement ne sont pas de taille modeste : un *Te Deum* et un *Nisi Dominus*. En contrepartie de ce matériel sacré peu important en nombre, les copistes nous ont laissé un total de 3.681 pages de partitions de répertoire dramatique profane.

Il est évident que Lima n'a pas mené la composition opératique comme une simple activité parallèle, mais plutôt comme le terrain d'un véritable engagement et d'un incontestable savoir-faire. D'autre part, son écriture instrumentale allait bien au-delà d'un simple appui harmonique à la mélodie du chanteur : le rôle prépondérant qu'elle joue découle certainement de sa formation napolitaine.

Il apparaît, d'après les témoignages de plusieurs remarquables voyageurs de l'époque, que le niveau des représentations tenues à la cour portugaise était bien supérieur à celles que l'on pouvait entendre dans les grands théâtres d'Europe. De toute évidence, Lima lui-même aurait surveillé et dirigé toutes les représentations de ses œuvres.

La production dramatique de Lima présente les traits singuliers d'une écriture raffinée et minutieuse, qui concède aux instruments un rôle essentiel pour transmettre l'ambiance psychologique de la trame. Aucune des quatre ouvertures présentes dans ce disque n'est de moindre qualité que les parties chantées qui s'ensuivent, ce qui remet en question le postulat selon lequel les ouvertures d'opéra du XVIII^{ème} seraient, généralement, de valeur inférieure aux airs.

Parmi tous les personnages présents dans les huit œuvres dramatiques de Lima, Médée la sorcière, dans *Teséo*, est certainement l'un de ceux qui possède la musique la plus expressive. Rien n'y est gratuit : la rhétorique poético-musicale se retrouve renforcée au moyen d'un puissant traitement idiomatique instrumental, et l'écriture vocale aussi hardie qu'équilibrée est exempte d'inutile formalité.

Le premier des trois airs précédés par des récitatifs qu'on peut écouter sur ce CD (se succédant aussi sur la partition) après l'ouverture de *Teséo*, présente une Médée qui nourrit encore l'espoir du bonheur ; le deuxième air, placé au milieu de l'opéra, nous la montre déjà rancunière ; sur le troisième, son dernier grand air, Médée, après une courte hésitation, décide de mener à bien ses plans maléfiques.

Du vivant de Lima, il n'y a pas moins de 83 opéras qui attribuent à Médée le sujet principal. Parmi ceux-ci se trouve *Medea*, composée en 1744 par David Perez, compositeur napolitain ayant vécu au Portugal de 1752 à 1778, année de sa mort.

Le librettiste de *Teséo*, Gaetano Martinelli, poète de la cour portugaise, et grand meneur des activités opératiques de cette cour, a dédié ce *dramma per musica* au fils aîné de D. Maria I, le prince 'D. Gioseppe / Principe del Brasile', à l'occasion de son vingt-deuxième anniversaire, le 21 août 1783, avec l'intention évidente de lui plaire.

Le livret raconte l'histoire d'un jeune homme âgé de 17 ans, Thésée, qui parvint à soulever la lourde pierre posée sur l'épée qu'il hérita de son père, Egeo. Celui-ci lui avait laissé la consigne de ne se servir de l'épée que quand il serait prêt. Thésée vit de grandes aventures et traverse de nombreux dangers, au cours desquels il sauve son père, sans qu'il s'en doute. Tous les deux seront envoûtés par la malfaisante Médée – qui tombe amoureuse de Thésée qui, à son tour, voit son amour partagé par Egle, qu'Egeo désire – jusqu'au moment où le père reconnaît son fils grâce à l'épée, brisant ainsi les sorts jetés. En même temps qu'ils fêtent leurs retrouvailles, Médée bat en retraite, jurant vengeance.

Le lien entre le personnage Thésée (chanté dans le registre aigu de soprano) et D. José est bien apparent dans le livret, exprimé au moyen d'une *Licenza* finale, procédé semblable à celui utilisé dans *Enea in Tracia*. Viennent ensuite un long et imposant dithyrambe et les vœux d'anniversaire, clôturant ainsi l'œuvre. Les bons souhaits n'ont pas atteint le succès escompté : le jeune D. José viendra à décéder des suites de la variole, cinq ans plus tard ; le triste évènement aura concouru à l'aggravation de la folie de sa mère, ayant pour effet le ralentissement de l'activité opératique de la cour. En effet, il arrivait à la reine en plein délire d'interrompre les représentations par des hurlements. Les représentations ont définitivement cessé quand la cour, fuyant les troupes napoléoniennes, a déplacé la capitale du royaume à Rio de Janeiro, en 1807-08.

Certains passages des ouvertures de Lima nous semblent éventuellement insolites, sans qu'on puisse les rapprocher avec la trame de l'opéra en question ; ainsi pour le début de l'ouverture de *Lo Spirito di Contraddizione*, entre les deux pupitres de violons.

Ce mouvement contraire aussi dépouillé est la forme choisie par Lima pour exprimer en musique, avec un grand sens de l'humour, l'esprit de contradiction de la Comtesse, et son penchant à agir en dehors de toutes attentes raisonnables. Plus loin dans l'ouverture, les indiscutables erreurs de phraséologie rythmique présentes dans les expositions des fanfares, renvoient au faux latin du Gouverneur Asdrubale ; à leur tour, les expositions de mélodies sentimentales, ou teintées d'une saveur populaire, en tonalités inattendues – procédé exceptionnel chez Lima, hormis pour les sujets houleux – se rapportent à l'ingéniosité de Don Cesarino, capable de convaincre du sérieux de ses intentions trois fiancées en même temps. En quelque

sorte, les particularités des personnages principaux sont exposées d'emblée dans l'ouverture instrumentale, ce qui se pose comme une pratique sophistiquée, peu habituelle à l'époque de Lima.

Il y a deux libretti d'opéras de Lima dans lesquels l'ouverture est intégrée en tant que musique de scène : *Enea in Tracia* et *La Vera Costanza*. Dans la première de ces ouvertures, la fanfare avec laquelle les *Clarini* et les cornes débutent seuls le troisième mouvement (ici appelé '*secondo allegro della sinfonia*') permet de reconnaître que l'assemblée réunie sur la plage est une troupe armée. Le second cas concerne la fin du 2^{ème} mouvement et le 3^{ème} mouvement en entier : D'après le libretto de *La Vera Costanza*, la musique doit alors s'entendre accompagnée du mugissement de la mer, du feu des éclairs et du fracas du tonnerre.

Il est fascinant d'imaginer comment le '*Macchinista*' Petronio Mazzoni (dont le nom ressort sur le libretto au même titre que ceux du poète et du compositeur) a pu obtenir ces effets, étant obligé de faire transporter en bateau tout le matériel, jusqu'à la gigantesque salle d'opéra de Salvaterra. C'est là, au milieu de nulle part, que la première de *La Vera Costanza* a eu lieu, en 1785 – l'année même où Haydn a terminé la seconde version de son opéra sur ce même libretto. En hommage à cet art de la création des effets spéciaux, actuellement très peu exploité dans le domaine des enregistrements sur instruments d'époque, nous avons ajouté à ce mouvement des bruitages de répliques de machines utilisées dans les théâtres au temps de Lima. Avec la collaboration de la *macchinista* Rosana Orsini Brescia, spécialiste en scénographie portugaise et brésilienne du XVIII^{ème} siècle, nous avons eu recours à la collection de l'entreprise spécialisée *Antiqua Escena*, de Alcalá de Henares (Espagne).

Dans la mesure où la fin de cette ouverture aboutit directement sur le premier air de l'opéra, dans le ton éloigné de Mi bémol majeur, nous avons été obligés de créer une réexposition qui puisse la ramener sur le Do majeur du début. Profitant de la grande affinité de Lima pour Joseph Haydn – d'après Beckford –, nous avons suivi l'exemple du compositeur autrichien dans la transformation semblable qu'il a opérée sur son ouverture de *Lo Speciale*, afin de l'inclure, comme œuvre symphonique autonome, dans la publication de la maison d'édition Artaria *Sei Sinphonie a Grand Orchestra*, datée de 1782/83. Pour que l'auditeur puisse parfaitement reconnaître le moment où commence la conclusion que nous avons conçue – bien évidemment à partir de matériau musical de Lima –, la machinerie s'interrompt aussitôt.

Il s'agit ici du premier enregistrement d'œuvres de ce compositeur portugais, encore très méconnu ; nous souhaitons que d'autres le suivent, car nous estimons que cet amant du détail le mérite bien !

Vasco Negreiros (Traduction : Ana Clément)

The Royal Court Opera was a fundamental element of the reigns of D. José I (1750-1777) and of D. Maria I (1777-1816), even after the fateful earthquake of 1755 destroyed the magnificent opera house on the banks of the Tagus River. Following the destruction of the capital and its large auditorium, they preferred works with either modest scenic requirements, or works that dispensed with scenery. These works were performed in the palaces of Queluz or Ajuda; the latter of which was wooden, because of D. José's fear that another earthquake could quite literally bring the house down!

However, Salvaterra – a thorp about 65 km above the banks of the Tagus, where the Royal Family spent the Carnival season – possessed a large opera house, of similar size to that which the earthquake destroyed in Lisbon. Contrary to the trend towards smaller scale works with mythical themes for moral education that could be heard in the capital's palaces, here the productions were ostentatious and the libretti were comedic or clearly sentimental.

According to the English music enthusiast William Beckford, Jerónimo Francisco de Lima (1741-1822), was "one of the Queen's [D. Maria I] first composers". Lima was Beckford's private musician throughout the year of 1787, spent between Lisbon and Sintra, and thus the travel diary of this eccentric English millionaire is one of the best primary sources of knowledge for Lima's biography.

D. José I sent Lima to study in Naples, where he studied under Carlo Cotumacci and Gioseppe Dol at the Sant'Onofrio a Capuana Conservatory from 1760 to 1767. At that time, Naples was one of the greatest training centres for composers, as verified by Charles Burney, the pioneer of Musical Historiography, who was in Naples about a decade after Lima returned to Portugal.

On his return from Italy, Lima was appointed as a Patriarchal Organist and Composer and Master of the Seminary. From October 1770, he – along with Souza Carvalho and José Joaquim dos Santos – was responsible for composing *all that is necessary for this Holy Church*, motivated by earning one of the highest salaries ever amongst the Patriarchal organists, in accumulation with his post as Master of the Seminary.

The Patriarchal Seminary was the academy which trained singers and keyboard instrumentalists in all liturgical musical practice, in addition to secular drama.

Amongst Lima's approximately twenty surviving sacred works, only two are not small scale works (a *Te Deum* and a *Nisi Dominus*). In contrast with this relatively small amount of sacred material, Lima's copyists left us with a total of 3,681 pages of scores for Lima's secular dramatic repertoire.

Without a shadow of a doubt, operatic composition was not merely a sideline activity for Lima, but rather an area to which he was seriously dedicated, and which he mastered. It is also obvious that for Lima, instrumental writing was not limited to merely providing harmonic support for the singers' melodies, but rather plays a prominent role in its own right, a characteristic which can certainly be accounted for by his training in Naples.

The testimonies refer to excellent performances in the Portuguese Court, considered amongst the best of all the great European centres at this time, according to many illustrious travellers. It is highly probable that it was Lima himself who oversaw and directed performances of his own works.

Refined and detailed writing, which gives the instruments a key role in the transmission of psychological environments of the plot, is one of the most striking features of Lima's dramatic musical production. The overtures of the four works featured on this CD are in no way inferior to the sung parts that follow, demonstrating – contrary to the precept that is often postulated regarding eighteenth-century operatic overtures – that for this composer the musical quality of the overture should be of the same quality as the arias.

Of all the characters developed in Lima's eight dramatic works, for Medea (the witch in *Teséo*), he has written the most expressive music, in which nothing is gratuitous or merely conventional. Lima displays great awareness of idiomatic instrumental power as a means of exploiting poetic-musical rhetoric and the vocal writing is as audacious as it is balanced, eliminating superfluous formalities. The first of the three arias preceded by recitatives featured on this CD, which in the original score follows directly after the overture of *Teséo*, primarily presents a Medea who still harbours dreams of finding happiness; but in the second aria, which takes place in the middle of the opera, her already downright spiteful nature is shown; and in the third, which is Medea's last great aria, after a brief hesitation, she decides to carry out her evil plans. During Lima's lifetime, no less than 83 operas which featured Medea as a main character were written, including *Medea* – written in 1744 by David Perez, a Neapolitan composer who lived in Portugal from 1752 until 1778, the year of his death.

The libretto for *Téseu* was written by Gaetano Martinelli, the poet of the Portuguese court who was very active in organizing the palatial operatic activity, clearly aiming to please the eldest son of D. Maria I, 'D. Gioseppe/Principe del Brasile' to whom the work is dedicated, who would turn 22 on August 21st, 1783.

The libretto tells of a boy named Theseus, who at 17 years of age finally could lift the heavy rock which had lain on top of the sword that his father, Egeo, had bequeathed him and deliberately placed like so, in order for Theseus not to use it before he was ready. The boy had great adventures and faced many dangers, saving his father even without his knowledge, as they were both bewitched by the evil Medea – who falls in love with Theseus, who, in turn, sees his love for Egle reciprocated, although she is desired by Egeo – until the father recognizes his son because of the sword, and untangles the web of spells; the father and son celebrate their meeting while Medea flees defeated, but promising revenge.

The relationship between the character of Theseus (who sings in the soprano range) and D. José is fully expressed in the libretto – similar to what also happens in *Enea in Trácia*, also during a final Licenza.

The opera is followed by a long and solemn tribute to the Prince, offering him best wishes on his birthday, with which the work ends. However, these good wishes had no effect: the young D. José died five years later, a victim of smallpox. His death may have contributed to the worsening of his mother's madness, which largely curtailed the court's operatic activity, since it came to a point whereby the opera evenings had to be interrupted because of the Queen's crazy cries, lost in delirium. These events came to a definitive end when, fleeing from Napoleon's troops, the Court moved the capital of the kingdom to Rio de Janeiro in 1807-08.

There are passages in Lima's overtures which, if we do not establish a relationship between them and the plot of the following opera, may eventually seem awkward, as seen here between the two violin parts, soon after the start of the overture to *Lo Spirito di Contraddizione*.

It is with a great sense of humour that this movement so baldly describes the spirit of contradiction that gives its name to the work, musically mirroring the tendency of the crazy Countess to always act contrary to what one would expect. The deliberate rhythmic-phraseological errors in the expositions of the fanfares that follow in this same overture in turn mirror the false Latin of Governor Asdrubale. The expositions in tonalities which are so unexpected, presented in a way that is not at all typical of Lima's style – except for in tempestuous themes – of very sentimental melodies, or melodies in a truly popular style, are due to the skills of Don Cesarino, capable of simultaneously convincing three different brides of his honourable intentions. It is as if the characteristics of the main characters appear immediately exposed in the instrumental overture, a sophisticated device which was uncommon in Lima's time.

In the libretti of two of Lima's operas, the overture is already integrated in the dramatic action: *Enea in Trácia* and *La Vera Costanza*.

In the first of these overtures, the fanfare which begins only with trumpets and horns (in the 3rd movement of the overture) shows us that it is a military assembly, the one which takes place on the beach.

The second example occurs at the end of the 2nd movement and throughout the 3rd of *La Vera Costanza*. The libretto explains that then the music will be heard amidst the roar of the sea, the bursts of lightning and crashes of thunder.

It is fascinating to imagine how the '*macchinista*' Petronio Mazzoni (whose name is featured with the same size and importance as those of the poet and the composer in the libretto), was able to obtain all of these effects, transporting all his materials up the Tagus in a boat, and then carry them up the river bank, to the huge Salvaterra opera theatre in the middle of nowhere. It was in this theatre that *La Vera Costanza* was premiered in 1785, the year in which Haydn completed the second version of his opera using the same libretto. It is in honour of sonoplastic art – which nowadays is rarely used in historical informed recordings or performances – that, with the help of the *macchinista* Rosana Orsini Brescia (a researcher of 18th century Portuguese and Brazilian stage design) that to the sea tempest of *La Vera Costanza*, we added the sounds of replicas of the machines that were used in the theatres in Lima's time, namely the collection of the company *Antiqua Escena*, based in Alcalá de Henares (Spain), which specialises in historic scenery.

Due to the way in which the end of this overture transitioned directly through to the opera's first aria, in the distant key of E-flat major, we were forced to create a re-exposition that would bring us back to the initial C Major tonality. In order to do this, we followed the steps of Joseph Haydn, recognizing the high regard with which Lima held the Austrian composer, according to Beckford's testimony. He used a similar transformation in his overture to *Lo Speziale*, which was included in *Sei Sinphonie a Grand Orchestra* published by Artaria in 1782/3 as an independent symphonic work. In order to allow the listener to recognize exactly at what point our additions – which of course, use Lima's own material – begin and end, all of the storm machines are silent at this time.

This is the first recording of works by this Portuguese composer, who remains relatively unknown; hopefully, other recordings will soon follow, because we feel that this lover of detail is well deserving of more attention!

Vasco Negreiros (Translation: Aoife Hiney)

Italiano

O Riposo de' cori, o dolce pace,
Ah, perchè dal mio seno
Lungi ti aggiri ognor? Misera, ah come,
Come sperar pos'io
Tranquillità, se in petto
Un empio core annido? Ah, l'universo
D'abborrirmi ha ragion. D'onor le vie
Pur vorrei ricalcar, ma sento, oh Dei!
D'ogni virtù più bella,
La tiranna alma mia, ch'è ognor ribella.
Or di Teséo la gloria
M'innamora, e il valor: nuove catene
Al povero mio core
Mi prepara già Amore. Ah ch'io pavento
Qualch'evento fatal! Ma pure, oh Dio!
Benchè la fiamma mia sia ancor negletta,
Una dolce speranza il cor mi alletta.

Bella speme, ah pur tu sei
Degli Dei – felice dono;
A te, cara, io m'abbandono,
Quiete spero sol da te.

Rabbia, furor, dispetto,
Furia crudel di gelosia, venite
A circondarmi il cor; con voi ragiono;
A voi, venite pur, già mi abbandono.
Ah da questo mio seno,
Tenerezza fatal, fuggi, t'invola:
Per conforto, io vuo' sola
La vendetta crudel, cieco il livore.
E tu, perfido Amore,
Che fallace un diletto,
Già cangiato in veleno,
M'instillasti nel seno, or d'ira atroce
Deh viene ad in fiammarmi il cor feroce.

Português

Ó repouso dos corações, ó doce paz!
Ah, porque do meu peito
ainda longe pairas? Misera, ah como,
como posso esperar posso eu
tranquilidade se no peito
um coração ímpio guardo? Ah, o universo
tem razão para atormentar-me. Queria o caminho da honra
seguir, mas sinto, oh Deuses!
De toda a mais bela virtude,
a minha alma tirana revelar-se sempre.
Eis que agora a glória de Teseo,
me enamora e o seu valor, novas correntes
para o meu pobre coração,
anuncia-me já o Amor. Ah, eu temo
algum acontecimento fatal! Mas é assim, ó Deus!
Embora a minha paixão ainda não seja correspondida,
uma doce esperança alegra-me o coração.

Bela esperança, ah, tu és mesmo
dos Deuses feliz dom;
a ti, minha cara, eu me abandono,
quietude é o que espero de ti.

Raiva, furor e despeito!
Fúria cruel de ciúme, vinde
apoderar-se do meu coração. Convosco o meu pensamento,
a vós, vinde então, já me abandono!
Ah, do meu peito,
ternura fatal, fuja, que de ti se apodera!
Para meu conforto quero tão somente
a vingança cruel, cego é o ressentimento.
E tu, pérfido Amor,
qual falacioso deleite,
já transformado em veneno,
me instilaste no peito, agora, em ira atroz,
sim, vinde inflamar-me o feroz coração!

Stragi, pene, tormenti,
Spaventevoli oggetti
Si preparino ormai. Ah se l' ingrato
Da' miei sdegni s'invola,
I miei sdegni a soffrir Egle sia sola.

Dal furor, dall' odio accesa
Cerco stragi, e sangue bramo:
Tutte ormai le Furie io chiamo
Il moi amore a vendicar.
Giacchè in odio mi son resa
E de' Numi, e de' viventi,
L'ordin tutto io vuo' cangiar.

Medea, che pensi? .. E irrisoluta, e dubbia
Alla vendetta ancor non sciogli il freno?
Chi ti rende nel seno
Così stupido il cor? Force fallace
Quella vana speranza
Che nutristi fin ora?
Ah ti vendica ormai; l' ingrato mora.
Mora ! .. Ed avrai, Medea,
Così bárbaro cor? .. Si, già l' avesti;
Non fia, che umanità la man ti arresti.
D'ogni eccesso più fiero,
No, rimorso non sento:
L' inganno, il tradimento,
La vendetta, il furore,
Sono gli affetti sol, ch'ode il mio core.

Dalla speme, Dall' amore
Disperata, abbandonata,
Non ritrovo nel mio core,
Che lo sdegno, ed il furor.
Infelice a questo segno
Se mi vuol l' avversa sorte;
Dell' ingrato con la morte;
Darò triegua al mio dolor.

Massacres, dores, tormentos,
coisas assustadoras,
preparam-se sempre. Ah, se o ingrato
escapa ao meu desdém,
que Egle o sofra sozinha.

Inflamada pelo furor e pelo ódio,
procuro o massacre e anseio sangue:
chamo sempre todas as Fúrias
para vingar o meu amor.
Uma vez que no ódio sou refém
dos Deuses e dos vivos,
quero mudar a ordem de tudo.

Medeia, o que pensas? Irresoluta e dúbia
ainda não consegues travar a vingança?
Quem te torna no peito
o coração tão estúpido? Talvez não passe de falácia
aquela vã esperança
que até agora nutriste.
Ah, vinga-te já: que o ingrato morra!
Morra!... E terás, Medeia,
um coração assim tão bárbaro? Sim, já o tiveras,
não mais, que a piedade te detenha a mão.
De todos os mais ferozes excessos,
não, remorso não sinto:
o engano, a traição,
a vingança, o furor,
são os únicos sentimentos que clama o meu coração.

Pela esperança e pelo amor
abandonada, desesperada,
não encontro no meu coração
senão o desdém e o furor.
Infeliz sob este signo,
se a sorte me quer ser desfavorável,
com a morte do ingrato
darei trégua à minha dor.

Français

Ô repos des cœurs, ô douce paix !
Ah, pourquoi de mon cœur
erres-tu si loin ? Misérable, ah comment,
comment puis-je espérer
la quiétude, si je garde en mon sein
un cœur impie ? Ah, l'univers / a bien raison de me
tourmenter. Je voudrais le chemin de l'honneur
suivre, mais je sens, oh Dieux !
parmi la plus belle vertu,
mon âme tyrannique se dévoiler toujours.
Voici qu'à présent la gloire de Thésée
me séduit, et sa valeur : de nouvelles chaînes
à mon pauvre cœur,
Amour me les annonce dès lors. Ah, je crains
un événement fatal ! Mais c'est ainsi, ô Dieu !
Malgré ma flamme non encore partagée,
un doux espoir me réjouit le cœur.

Bel espoir, ah, tu es vraiment
des Dieux un heureux don ;
à toi, mon cher, je m'abandonne,
la quiétude est ce que j'attends de toi.

Rage, fureur et dépit !,
furie cruelle de la jalousie, venez
entourer mon cœur. À vous ma pensée,
à vous, venez donc, je m'abandonne !
Ah, de mon sein,
fuis donc, tendresse fatale, qui de lui s'empare !
Pour mon confort je ne veux
que la vengeance cruelle, l'aveugle rancune.
Et toi, Amour perfide,
tel un délice trompeur,
aussitôt changé en un poison / que tu m'as instillé
dans le sein, viens à présent, en colère atroce,
oui, viens m'enflammer le cœur féroce !

English

O repose of hearts, o sweet peace!
Ah, why from my bosom
far dost thou remain? Misery, ah how,
how may I expect
tranquillity if I guard in my breast
a wicked heart? Ah, the universe / has reason to torment
me. I wished for the honourable path,
to follow but I feel, oh Gods!
Of all the most beautiful virtue,
my tyrant soul has revealed itself for always.
Now the glory of Theseus,
hath seduced me, as hath his value, but are as new chains
for my poor heart,
as Love has announced. Ah, I fear
some fatal event! But it is so, O God!
Although my passion has not been yet reciprocated,
a sweet hope doth gladden my heart.

Beautiful hope, ah, thou art indeed
the happy gift from the Gods;
for thee, my dear, I abandon myself,
and stillness is what I expect from thee.

Anger, fury and spite!
O cruel rage of jealousy, come
and take possession of mine heart. Ye hast my thoughts,
with ye, come again, as I abandon myself!
Ah, from my chest,
fatal tenderness flee, that which hath taken hold of thee!
For my comfort, I want but
cruel revenge, so blind is my resentment.
And thou, perfidious Love,
fallacious treat,
already turned into poison,
instilled now in my chest, in dire anger,
yes, this fierce heart has come to inflame me!

Massacres, douleurs, tourments,
choses effrayantes,
se préparent désormais. Ah, si l'ingrat
s'échappe à mon dédain,
qu'Egle le souffre seule.

Embrasée par la fureur et la haine,
je recherche le massacre et je désire le sang :
j'appelle désormais les Furies
afin de venger mon amour.
Puisque dans la haine je suis l'otage
des Dieux et des vivants,
je veux changer l'ordre de toute chose.

Médée, que penses-tu ? Irrésolue et incertaine,
tu ne peux plus enrayer la vengeance ?
Qui te rend en ton sein
le cœur aussi stupide ? Sans doute une illusion
le vain espoir
que jusqu'ici tu as nourri.
Ah, venge-toi dès à présent : que l'ingrat meure !
Qu'il meure ! Et aurais-tu, Médée,
un cœur aussi barbare ? Oui, tu l'as eu, / mais tu l'as
perdu, que la compassion te retienne la main.
Parmi tous les plus féroces excès,
non, je ne sens pas le remords :
la tromperie, la trahison,
la vengeance, la fureur,
sont les seuls sentiments que mon cœur appelle.

Par l'espoir et par l'amour,
abandonnée, désespérée,
je ne retrouve dans mon cœur
que le dédain et la colère.
Malheureuse sous ce signe,
si le sort veut m'être défavorable,
avec la mort de l'ingrat
je ferai trêve à ma douleur.

Massacres, pains, torments,
frights,
be ever prepared. Ah, if the ungrateful
escapes from my disdain,
that Egle should suffer alone

Inflamed by fury and by hatred,
I seek to massacre and long for blood:
I call all the Furies
to avenge my love.
As I am in hate a hostage
of the Gods and of the living,
I want to change the order of all.

Medea, what dost thou ponder? Irresolute and dubious,
canst thou stop the revenge?
Who obliges your chest to house
such a stupid heart? Perhaps it was only fallacy
that vain hope
which you hath always fed.
Ah, gain vengeance now: that the ungrateful will die!
Die! ... And dost thou possess, Medea,
a heart so barbaric? Yes, thou hadst such a heart,
but no longer, should piety hold thine hand.
Of all the fiercest excesses,
no, I do not feel remorse,
but deceit, betrayal,
revenge, rage –
these are the feelings for which my heart cries.

By hope and by love,
abandoned, desperate,
I but find in my heart
contempt and wrath.
Unhappy under this sign,
if luck wants to be unfavourable to me,
with the death of the ungrateful
I will give respite to my pain.

Production : Paraty

Directeur du label / Producer : Bruno Procopio

Ingénieur du son / Engineer : Joaquim Branco et Cyrille Métivier (mastering)

Création graphique / Graphic design : Leo Caldi

Textes / Liner notes : Vasco Negreiros (PT)

Traductions / Translations : Ana Clemént (FR) et Aoife Hiney (EN)

Couverture / Cover :

“Praça do Comercio da Cidade de Lisboa”, gravura feita em 1775 no âmbito das comemorações da inauguração da estátua equestre de D. José no Terreiro do Paço. Impressão de Gaspar Fróis Machado sob desenho de Joaquim Carneiro da Silva. Coleção do Museu de Lisboa / Câmara Municipal de Lisboa.

“Place du Commerce de la ville de Lisbonne”, gravure réalisée en 1775 dans le cadre des commémorations de l’inauguration de la statue équestre de D. José dans le Terreiro do Paço. Impression de Gaspar Fróis Machado à partir du dessin de Joaquim Carneiro da Silva. Collection du Musée de Lisbonne / Chambre Municipale de la ville de Lisbonne.

“Trade Square in the City of Lisbon”, an etching made in 1775 as part of the inaugural celebrations of the equestrian statue of D. José in the Terreiro do Paco. Printing by Gaspar Fróis Machado from a design by Joaquim Carneiro da Silva. Collection of City Museum of Lisbon / the Municipal Chamber of Lisbon.

Gravado em Dezembro de 2013 no *Instituto Superior de Economia e Gestão* (Lisboa)

Enregistré en décembre 2013 à *Instituto Superior de Economia e Gestão* (Lisbonne)

Recorded in December 2013 at *Instituto Superior de Economia e Gestão* (Lisbon)

Paraty Productions

email: contact@paraty.fr

www.paraty.fr